

前田青邨《羅馬使節》再考—新寄贈資料の紹介をかねて—

柏 崎 諒・田中 純一郎

はじめに

1922年（大正11年）10月、日本美術院の創立25周年記念事業として、日本画家・前田青邨と小林古径は「泰西芸術視察」のため渡欧することになった。この渡欧体験については、すでに多くの先行研究でも触れられるとおり、青邨と古径の画業において、画期をなす重要な出来事であった。青邨と古径は、翌年8月に帰国するまでヨーロッパ各国を訪問し、各地の風物や美術作品に感銘を受け、また大英博物館では伝顧愷之《女史箴図》を模写している。両者の渡欧は、西洋と東洋の古典絵画とともに学ぶ機会となり、帰国後の日本画制作に自信を深めることになった。

とりわけ、渡欧前まで制作不振に喘いでいたとされる青邨は、この旅行が転機となり、ルネサンス絵画などの研究成果に基づく《羅馬使節》（図1、早稲田大学會津八一記念博物館、1927年 以下、本作と略す）を完成した。本作は、再興第14回院展（1927年9月3日～10月4日、東京府美術館）において発表され、今日では青邨の歴史人物画を代表する一作として高く評価されている。

本稿では、《羅馬使節》に関する早稲田大学會津八一記念博物館の所蔵に至る経緯やそれまでの修復歴など、基本的な情報を整理したい。その上で描かれたモチーフの分析、制作背景としての渡欧体験を検証する。また、青邨の孫にあたる秋山光文氏より、2018年（平成30年）に早稲田大学會津八一記念博物館へ新たに寄贈された青邨旧蔵の写真資料を紹介し、本作との関連について考察する。これらを踏まえながら、本作が青邨の歴史画において占める位置と、同時代の日本画における画面形式の問題を絡めながら論じることしたい。

1. 前田青邨《羅馬使節》について

(1) 作品概要

前田青邨《羅馬使節》の基礎情報は以下のとおり。

1927年（昭和2年）

絹本着色 三曲一隻 291.0×196.0cm

朱文長方印「青邨」

再興第14回日本美術院展覧会出品

1929年（昭和4年）前田青邨寄贈

本作は2018年8月まで、早稲田大学會津八一記念博物館の2階常設展示室中央にある、専用の展示ケース内に展示されていた。公開日は限定されており、入学式や卒業式などの早稲田大学の行事、および展覧会の際に公開され

ている。會津八一記念博物館は現在改修工事中であるが、改修後も展示場所、ケースとも変更なく、展示される予定である。

本作を見る際にまず目を引くのが、画面からはみ出さんばかりに描かれた白馬である。その白馬には袴姿の前髪を残した少年が跨がる。本作の発表当時から、この少年は大友宗麟の名代として、天正遣欧少年使節の主席正使を務めた伊東マンショと指摘されてきたが、青邨本人はモデルを特定していない。本稿ではその指摘に従い、この少年を伊東マンショとして論を進めることにする。白馬は画面に向かって左を向き、マンショは振り向くように正面に視線をやる。右手は手綱を握り、たてがみの近くに置く。左手は軽く手綱を握り、体に沿うように自然と下ろす。小袖には扇が重なるように全面に配置される。扇には金泥で描かれるものと黒のものがあるが、黒い部分は銀泥が黒く変色したものと思われる。袴には緑青、群青、金泥、胡粉などで描かれた笹の葉状の文様が散りばめられる。肩衣と小袖にはそれぞれ五三桐が配される。また、太刀を佩くが、金泥で描かれた五三桐が鞘いっぱい配されている。茶色い鞘の脇差しを差すが、こちらの柄は小袖に隠れて見ることができない。

乗馬には胡粉盛り上げに金泥で装飾が施された、轡や手綱等の馬具が装着されている。白馬の足下には白い鳩が4羽おり、いずれも羽を閉じ、地面を歩くか静止しているようだ。マンショの上部にはアーチがあり、宮殿の中にいるのだろうか。馬の足下近くから、画面上部まで、建物が並ぶローマの街が描かれる。馬の首の下に描かれる建物からは壺を頭に乘せた女性が背中を覗かせる。また馬の前足の間からも女性のスカートと思われるものが見える。マンショの頭と重なるようにサン・ピエトロ大聖堂のドームが描かれ、その左右にも小さなドームがある。マンショの頭の左右と上部に十字架が配され、ドームと十字架が後背のような役割を果たしている。ドームの上部には12羽の鳥が飛んでいる。ドームとアーチ、鳥をマンショの背後に配すことで、その聖性を表現しているようだ。

(2)《羅馬使節》の寄贈および修復経緯

本作は、早稲田大学に寄贈されて以来、長らく図書館の管理下にあった作品である。1998年（平成10年）の會津八一記念博物館開館時に図書館から移管されたため、寄贈されてから移管されるまでの期間にあったことについては判然としない部分が多い。今後、新たに事務手続き上の書類や修復記録などが見つければ判明することもある。しかし、現時点では手がかりが少ないため、ここでは関係者の聞き取りや当館の記録等から推測されることと不明点を述べ、今後の検討課題として記録するにとどめることとする。

《羅馬使節》は、1927年の再興第14回美術院展に出品された後、1929年に早稲田大学に寄贈された。『早稲田大学図書館史資料と写真で見る100年』（早稲田大学図書館図書館史編集委員会編、早稲田大学図書館、1990年）の1929年（昭和4年）1月の項に以下のような記述がある。

前田青邨画伯より、自作「羅馬使節」の寄贈があった。これは天正10年（1582）ローマに派遣された少年使節の姿を華やかに描いたもので、第14回院展に出品されたものである。本館ではこれを、表具師の下谷天王寺町、寺内銀次郎に依頼し3折の屏風に仕立てた（6月完成）。桐山均一技師に台座の設計を依頼、2階教員休憩室に据置くこととした。のち館長室に移して、永く展示されていたが、修復後、現在は東京国立博物館に預けられている。

これによれば、《羅馬使節》は青邨自身による寄贈で、院展出品から2年後に寄贈されたことになる。寄贈後には早稲田大学側で、1枚の絵画だったものを3枚に切り離し、三曲一隻の形態に改装されている。その後、図書館（現2号館會津八一記念博物館）で長らく管理、展示が行われていたようだ。寄贈の経緯について、今回この記述

以外に寄贈の経緯がわかる資料を見いだすことはできなかった。

ただし、本作の寄贈には、当時の早稲田大学総長であった高田早苗が関与したことを推測できる。高田は前期院展の名誉賛助会員であり、1914年（大正3年）の再興時にも評議員となるなど、日本美術院の有力な後継者だった^{（註1）}。1922年9月2日に開催された日本美術院の創立25周年記念式・晩餐会では、高田が「創立当時の追憶と将来の展望」と題した演説を行った。その翌月には、青邨、古径が欧州視察の途に就いており、高田は早い時期に青邨の帰国後の成果を期待していた可能性がある。なお青邨の回想によれば、師の梶田半古が、高田や市島春城と親しく往来していたというから^{（註2）}、若いころから早稲田関係者と面識程度はあったかもしれない。高田自身、1914年（大正3年）に欧米を視察しており、ドイツでデューラー《四人の使徒》（アルテ・ピナコテーク蔵、1526年）に感銘を受けている。帰国後、島田墨仙に依頼して《四人の使徒》を一部翻案した形で《三聖図》（早稲田大学図書館蔵、1918～19年）を描かせるなど、自身の渡欧体験を絵画という形で残そうと試みていた^{（註3）}。高田は青邨に《羅馬使節》の寄贈を働きかけられる立場にあり、なにより《羅馬使節》の主題は、国際的な視野をもった人材育成を目指す、高田の教育理念を体現した作品として考えることもできるだろう。

閑話休題、1990年（平成2年）当時には、「修復後、現在は東京国立博物館に預けられている」とのことであるが、このころ図書館は現在の早稲田大学総合学術センター（中央図書館）が建設中で、2号館からの移転準備の期間であった。どのような経緯で東京国立博物館に預けられたのか、その事情は判然としない。推測ではあるが、東京国立博物館内の半田九清堂で修復が行われた後、移転の関係で早稲田大学側では受け取りができずに、東京国立博物館に据え置かれたのではないかとと思われる。會津八一記念博物館では、開館間際の1998年4月23日付請求書類によって半田九清堂で修復が行われたことがわかる旨の記録があるのみである。會津八一記念博物館は1998年5月15日に開館したが、開館に合わせて修復と搬入が行われたと考えられる。今回、會津八一記念博物館の開設に関わった複数の関係者に聞き取りを行ったが、その証言は《羅馬使節》が運び込まれたのは開館直前だったことで一致しており、4月23日付請求書類があることおよび開館に合わせて搬入されたことと矛盾しない。

しかし、1990年には東京国立博物館に預けられていた本作が1998年の會津八一記念博物館開館までどのような状態であったかは全くわからなかった。また、先に引用した『早稲田大学図書館史資料と写真で見える100年』の記述からは1990年頃に修復がなされたと読み取れる。會津八一記念博物館の記録では1998年頃にも修復が行われていることになる。8年という短期間に2度の修復が行われたのか、もし修復が行われたのであればどのような修復であったのか、という点が不明である。これに関しては、早稲田大学図書館に資料が残されている可能性があるが、本稿の執筆段階では本作の修復に関する資料は見いだせなかった。

2. 前田青邨の渡欧体験

(1) 渡欧の概要

本節では、《羅馬使節》の制作契機となった、青邨の渡欧体験を略述しておくことにしたい。

1922年4月、青邨と古径は、日本美術院の創立25周年記念事業として計画された「泰西芸術視察」のための海外派遣研究生に選抜された^{（註4）}。二人は同年10月26日に横浜港を発ち、各地に寄港しながら欧州に向かった。青邨の渡欧体験については、本人の回想をはじめ^{（註5）}、『日本美術院百年史』に詳細な資料紹介がなされている^{（註6）}。その旅程における主要な出来事は、別表に整理したように、各国の美術館・博物館での美術鑑賞、各地でのスケッチなどに占められていた。

青邨の画業における渡欧体験のもつ意義については、秋山光和氏^{（註7）}、野地耕一郎氏^{（註8）}、上蘭四郎氏^{（註9）}らの諸論考によって検証されている^{（註10）}。しかし渡欧以前から、青邨は旅行を契機として、新たな画境を開拓して

いく画家であった。1915年（大正4年）には朝鮮を旅行しており、釜山・大邱・京城・平壤などを巡り、同地の風俗を「新南画」風の筆致で描いた《朝鮮の巻》（東京国立博物館蔵）にその成果を示している^{（註11）}。また翌年には、古径とともに長崎を旅行し、《切支丹と仏徒》（東京国立博物館蔵）の着想を得た^{（註12）}。しかしながら、1919年（大正8年）の中国旅行の後、《燕山之巻》（東京国立博物館蔵）を制作したものの、「最も深刻」なスランプを抱えることになり、後年「ひどい神経衰弱だった」と回想するほどの状態に陥ることになった^{（註13）}。

窮境の打開につながった1922年の渡欧では、エジプト、イタリア、フランス、イギリス、オランダ、ベルギー、スペインなど各国を歴訪し、各地の風景や風俗、名画に触れながら画囊を肥やしていった。「泰西芸術視察」という目的に沿い、古代エジプトの文化遺産、イタリア・ルネサンス絵画、レンブラント、ベラスケスなどの名作に接し、なかでもイタリア滞在中にスクロヴェーニ礼拝堂でジョットの壁画から大きな感銘を受けている。また、特筆すべき出来事として、ロンドン滞在中に、大英博物館で伝顧愷之《女史箴図》の模写を古径とともにに行っている。《女史箴図》の模写は美術史家・福井利吉郎の依頼によるものであり、古径と分担しながら、およそ二か月にわたる模写作業に従事した^{（註14）}。西洋の中心地にて、東洋の古典絵画に濃密に触れる時間を得たことは、帰国後の青邨に東西絵画の融合へと向かう視界を拡げ、出国前に抱えていた日本画に対する内面の疑問を氷解させることになった。

また、本稿で初めて紹介する写真資料は、青邨がイタリア滞在中に購入したものであり、ジョット、ゴッツォリ、ダ・ヴィンチなどルネサンスの巨匠たちの絵画を中心に、作品の全図から細部まで収めた夥しい数の写真を購入している。

加えて注目されるのが、イタリアの街路、古跡、民家など、建築や風景を撮影したモノクロ写真群の存在である。これらは渡欧記念の土産というより、絵画制作に際して資料的な役割を果たした可能性が高い。というのも、《羅馬使節》の背景に描かれた幾何学的な建築群とも共通する被写体や、あるいは帰国後の1925年（大正14年）、再興第12回院展に出品した《伊太利所見（フロレンスの朝・ポンテベッキョの雨・ベルギヤの山上市）》（個人蔵）に見られる硬質な水墨表現との視覚的な類似を示す写真が含まれているためである。

明治後期から大正中期にかけて、青邨の風景表現は、やまと絵の手法によるもの、あるいは「新南画」風のもの、二系統いずれかの作風に基づいて展開されている。特に後者は、今村紫紅ら紅児会系の画家たちと、主題や描写など共通した傾向を見いだすことができる^{（註15）}。青邨が「新南画」的な作風に距離を置くのは、1919年の中国旅行後からであり、風景表現において水墨と淡彩を用いながら、モチーフの「面」を浮き彫りにした構成手法が採用されることになる。その表現様式の延長線上に《伊太利所見》は位置しているが、野地氏が「イタリアのまばゆいばかりの色彩世界や美術品を見尽くしてきた者に、彩色によってではなく、水墨によるモノクロームの世界としてしか、それは表現できなかったものなのだろうか」と疑問を呈するように^{（註16）}、イタリア風景を描く際に、あえて水墨表現を選択した青邨の意図とは何であっただろうか。

滞欧中、青邨が現地の風物をモチーフにして写生に励んでいたことは、東京藝術大学に寄贈されたスケッチ群からも明らかである。今回新たに寄贈された、青邨が滞欧中に購入したモノクロの建築・風景写真は、こうしたスケッチ群とは対照的な色彩、趣向のものである。当然ながら、こうしたモノクロ写真の存在を、帰国後の水墨風景画の着想源として断定するのは性急に過ぎる。しかしながら、《伊太利所見》に見られる明快な白と黒のコントラスト、謹厳な線描と面取りによって構築された画面は、現地でのスケッチとも異質な表現志向にある。むしろ滞欧中に購入した写真資料と、現地での写生がともに触媒となってイメージを膨らませ、帰国後の水墨風景画に新たな展開をもたらしたと捉えるのが妥当ではないだろうか。

これまで概観してきたように、青邨の渡欧体験は、ヨーロッパ各地の風景や人物、風俗を写生し、西洋と東洋の

古典絵画の模写、写真資料の購入など多岐にわたり、帰国後の制作活動に革新的な影響を及ぼすものであった。帰国からおおよそ4年の歳月を経て発表された《羅馬使節》は、入念な準備と構想のもとに完成された、渡欧体験の成果として位置づけられる作品である。次節では、より詳しく《羅馬使節》の制作に参照したと推察される写真資料を紹介することにした。

(2) 渡欧時の購入資料

2018年11月に目黒区立美術館長の秋山光文氏より「前田青邨渡欧中購入資料」を會津八一記念博物館に御寄贈いただいた。先述のとおり、本資料は青邨が1922年から1923年にかけて渡欧した際、イタリアで買い求めたと考えられるルネサンス期を中心とした絵画や建築、風景を写した写真群である。本資料は、青邨の没後、日本古代中世美術史の研究者・秋山光和氏のもとで保管されていた。秋山光和氏の妻は青邨の三女日出子氏であり、光文氏にとって光和氏は実父、青邨は祖父にあたる。本稿執筆にあたって、光文氏に関連資料の所在を問い合わせたところ、光和氏が整理していた本資料の存在が明らかとなり、御厚意により會津八一記念博物館に御寄贈いただいたものである。光和氏は、日出子氏との結婚を契機として、美術史家としての立場から精力的に青邨の画業を纏めることになった^(註17)。この経緯を鑑みれば、本資料は青邨研究や近代日本画史研究といった側面だけでなく、美術史の研究史上から見ても大変貴重な資料とすることができる。

本資料の寄贈時には、秋山光和氏によって画家ごとに分類整理され、「前田青邨渡欧中購入」と書かれたものと「イタリア購入参考写真」と書かれた紙片が貼られた茶紙に包まれていた(図2、3)。それぞれの写真は画家などの項目が書かれた紙片で包まれている。本資料を概観すると、それぞれの項目の詳細は、「建築」24枚、「Giotto」52枚、「Gozzoli」45枚、「FIRENZE Giotto」4枚、「ASSISI Giotto」21枚、「Piero」50枚、「その他(Boticelli, Davinci, Masaccio Raffaello)」39枚であり、そのほかに分類されていないものが94枚で、計329枚に及ぶ資料となっている。秋山光和「岳父前田青邨の思い出」^(註18)には本資料と《羅馬使節》の関係に言及した箇所があるので、少し長いが以下に引用する。

さらに青邨はこの時〔青邨の渡欧時〕アリナリ社やアンダーソン社製の膨大な量の焼付写真を今後の制作の参考にと購入して帰った。これらは今なお変色もせずに私の手許に保管されているが、その総量は五五〇枚に近く、中でもジョットは七十八枚、ピエロ・デラ・フランチェスカは五十枚を数える。さらにベノッツォ・ゴッツォリ(一四二一頃～一四九七)も五十枚以上あり、中でもフィレンツェのパラッツォ・メディチに描いた壁画のうち、若きロレンツォ・メディチが白馬に跨って進む姿を全図や細部まで入手していることは、青邨中期の力作として知られる《羅馬使節》図(昭和二年、一九二七)の発想の芽生元を推察させるものとして興味深い。これに加え、荊妻や私が注目したのは、ロアール河沿いの古城アンジェの壁画を延々と飾るタピスリーのシリーズである。中でも物語の最後に近い第六群の諸図では、地面に各種の植物が表現されているが、《羅馬使節》図でもまた鳩の遊ぶ脚下の地面に描き込まれた草類の緑が画面を引き締め、生気を加えている。

(〔 〕内は引用者注)

光和氏旧蔵の前田青邨が渡欧中に購入した写真資料であるという点やその内容から見て、會津八一記念博物館に寄贈された本資料が、ここで光和氏が「私の手許に保管されている」と書いた550枚近くの焼付写真であることは間違いのないように思われる。「ジョットは七十八枚、ピエロ・デラ・フランチェスカは五十枚を数える。さらにベノッツォ・ゴッツォリ(一四二一頃～一四九七)も五十枚以上あり」とその内訳についても言及している。この記

述と本資料を照合すると、78枚の「ジオット」（ジョット）に当たると思われるのは、「Giotto」52枚、「FIRENZE Giotto」4枚、「ASSISI Giotto」21枚の三分類で計77枚、50枚の「ピエロ・デラ・フランチェスカ」に当たるのは、「Piero」と分類された50枚で、ほぼ一致する。しかし、50枚以上と書かれた「ベノッツォ・ゴッツォリ」にあたる「Gozzoli」は45枚、総数も光和氏が「五五〇枚に近く」と書かれたのに対し、本資料は329枚にとどまっている。本資料は、光和氏の手許にあったところから比べると、220枚以上不足があることになる。この不足がいかなる事情かは判然としない。ただし、先述のように本資料には「イタリア購入参考資料」と書かれた紙片が付されて一括りの資料とされていたことを考えると、青邨が渡欧中に購入した資料のうち、イタリアで購入したものだけをまとめたものと思われる^(註19)。光和氏の記述と本資料の間に枚数の隔たりは、他の国で購入した資料は別に保管されている故のものであろう。しかし、ゴッツォリ作品の資料写真の枚数が光和氏の記述と一致しないため、イタリア購入分の資料に関しても別に分類されたものがあつたのかもしれない。

本資料は現在、整理作業が進行中であり、整理が終了次第改めてその成果を発表する予定である。220枚以上の不足分についても、その所在について今後調査を継続したい。

(3) 《羅馬使節》とルネサンス絵画

ここでは、青邨がどのような作意を持って《羅馬使節》を制作したのかを考えたい。しかし、後年になって、青邨が本作について語ったことは、意外なほどに少ない^(註20)。

伊太利旅行中美しい羅馬の町に遊び、日本の「羅馬使節」の歴史を偲び、此の環境に日本の天正期の美少年を配して、東洋画でその美しい東西の融和を表現して見ようと思い、これを制作してみました。

また、白描画卷《西遊記》(MOA 美術館蔵)と同じタイミングで院展に出品した意図については、以下のよう^(註21)に説明している。

「羅馬使節」と「西遊記」を出品したのはその翌年(昭和二年、第十四回院展)だったが、ローマの極彩色と中国ものの絵巻きの白描は特に対照の妙をねらったなどというものではない。ローマを訪れた日本の若い武将が白馬に乗った姿には考証もきびしくやったが、この絵を見た石井柏亭氏がローマの町の煙突が違うのではないかと言ったそうだ。天正のころ、日本の伊東義賢ら三人の少年武士がローマを訪れたときの煙突がどんなものだったかは私にもわからなかった。

この記述から、青邨の作意のなかには、ローマと天正遣欧少年使節という「美しい東西の融和」を東洋の技法を用いて描くことがあったことがわかる。また、「ローマを訪れた日本の若い武将が白馬に乗った姿には考証もきびしくやった」とあり、ローマで伊東マンショがどのような騎馬姿であったかを考証したことを述べている。この「考証」に使われたのが「前田青邨渡欧中購入資料」であつたと考えられる。そこで、「前田青邨渡欧中購入資料」を見ることで、「前田青邨渡欧中購入資料」に含まれるルネサンス絵画や建築写真が《羅馬使節》制作に与えた影響について考察したい。

まず、背景の建築群の参考にしたと思われるのが、サン・ジャミアーノ(図4・5)や聖マリア・マッジョーレ教会(アッシジ、図6)の風景写真である。丘陵地に、折り重なるように建てられた塔などの建物が少しずつ姿を覗かせる様子は、伊東マンショの背側の建築群の描かれ方と共通する。また、シエナの塔(図7)や聖ヴィターレ

聖堂（ラヴェンナ、**図8**）、モンテルーチェ教会（ペルージャ、**図9**）、エトルリアの門（ペルージャ、**図10**）も、個々の建築を描く際に参考にしたのではないだろうか。本作中最も高い尖った三角屋根を持つ茶色の塔は、シエナの塔の細長くそびえる様子を誇張したようにも見えるし、その手前にある灰色の四角い塔もシエナの塔の頂にある鐘を取り除いたものとも捉えられる。それらの塔の下に見える建物の三角屋根の破風は、モンテルーチェ教会（ペルージャ）の三角屋根に類似する。画面中にいくつかある灰色の石造りの建築物は、ペルージャのエトルリアの門と石造りである点や直角的な形状が一致する。

風景写真の他には、ピエロ・デラ・フランチェスカやジョットの絵画の影響もあったと考えられる。ピエロの《十字架伝説》（アレツォ、サン・フランチェスコ聖堂、**図11**）の画面左上の丘陵に作られた街を見れば、本作の背景の参考とされたことが推察できるほか、それぞれの建築物も本作の背景に描かれる建築物に形状が類似するものを見いだすことができる。ジョットの《エルサレムでの聖ヨアキムと聖アンナの出会い》（パドヴァ、スクロヴェーニ礼拝堂、**図12**）や《神殿から商人を追ひ払うイエス》（パドヴァ、スクロヴェーニ礼拝堂、**図13**）を見ても、アーチなどの建築物の形状や質感などに似通った点があることを指摘できるであろう。さらに、アーチの下に伊東マンショを配し、仏像の光背やキリスト教の光輪等のように聖なる人物を表す記号を直接描くことなく聖性を付与する発想の源泉は、ジョットによるこれらの絵画や、ピエロの《サンタントニオの祭壇画》（ペルージャ、ウンブリア美術館、**図14、15**）にもとめることができるだろう。

ただし、本作の背景には「前田青邨渡欧中購入資料」の風景写真や絵画の中にある建築物と全く同じものを見いだすことはできない。丹尾安典氏が本作の作品解説^{（註22）}中で「背景はローマ市街とみなすべきなのであろうが、その光景は、あたかもイタリア諸都市の記憶を総合的に構成して作りあげたかのごときおもむきとなっている」と述べるとおり、青邨は自身が購入した写真資料を参考にしながら、イタリア諸都市のイメージを統合した風景を作り上げたと言えよう。

また、青邨が「前田青邨渡欧中購入資料」を参考にしながらも、必ずしも全く同じものを描きはしていないことを考えると、伊東マンショの背後のアーチの源泉の一つに、ベッチ皇帝の城（シエナ、**図16**）や聖フランチェスコの遊歩道（アッシジ、**図17**）、サン・クレメンテ教会（ローマ、**図18**）、あるいはサン・マルコ美術館の回廊（フィレンツェ、**図19**）といった建築の内部写真あたりにもとめてもいいのかもしれない。

背景や建築物については実際の建築物や絵画から発想を得て、青邨の創意を加えて描かれたものである一方で、騎馬姿や馬具に関しては明らかにベノッツォ・ゴッツォリの描く馬を参考にして描かれている。先に引用した光和氏の論にも「ベノッツォ・ゴッツォリ（一四二一頃～一四九七）も五十枚以上あり、中でもフィレンツェのパラッツォ・メディチに描いた壁画のうち、若きロレンツォ・メディチが白馬に跨って進む姿」が本作の「発想の芽生元を推察させるもの」としている。本作に描かれる騎馬姿を、ゴッツォリの《マギの旅》の騎馬姿（フィレンツェ、メディチ・リカルディ宮殿マギ礼拝堂、**図20、21**）と比較すると馬具の形状や装飾が共通する部分が多いことがわかる。轡や手綱の形状は一致し、装飾も一部に変化が見られるものの類似点が多い。

また、騎馬の足下に草と鳥を配する様子は、ゴッツォリの《楽園の天使たち》（フィレンツェ、メディチ・リカルディ宮殿マギ礼拝堂、**図22**）と類似する。本作の騎馬の足下の表現については、光和氏が「荆妻や私が注目した」と述べる「ロアール河沿いの古城アンジェの壁画を延々と飾るタピスリーのシリーズ」が今回受贈した「前田青邨渡欧中購入資料」には含まれておらず、検討することができなかった。ここで述べる「タピスリー」はフランスに所在するため、「イタリア購入参考写真」に分類されず、今回の受贈資料に含まれていないと思われる。

ここでは、青邨は本作制作に当たって、ジョットやピエロ・デラ・フランチェスカ、ベノッツォ・ゴッツォリといった後期ゴシックやルネサンス期のイタリア絵画を参考にしたことを「前田青邨渡欧中購入資料」によって確認

した。中でも、ゴッツォリの騎馬姿については、秋山光和氏の指摘にもあるとおり、全図だけではなく細部の写真も入手することで、ジョットやピエロに比べて高い関心を抱き、自身の画作の参考にした様子がうかがえる。

また、先に引用した青邨自身の証言の中で、騎馬姿の考証を「きびしくやった」とする一方、石井柏亭が「ローマの町の煙突が違うのではないか」と言ったことに対し、「天正のころ、日本の伊東義賢ら三人の少年武士がローマを訪れたときの煙突がどんなものだったかは私にもわからなかった」と述べている。このことは、騎馬姿については参考にした資料に忠実に従ったが、建築についてはわからないことが多かったことが窺える。騎馬姿については参考にしたものが明らかなのに対し、建築については資料を参照しながらも、自身の創作と思われる部分が多い。このことは、青邨が天正遣欧少年使節の訪れたローマの建築の様子を正確に描くには資料が十分でなかったことも影響しているのかもしれない。

3. 《羅馬使節》の背景と同時代の日本画

(1) 前田青邨の歴史画と《羅馬使節》

本作が発表された再興第14回院展について、仲田勝之助は「殆ど歴史伝説に関する作品」と述べ、「不思議と外国関係といふか、異国趣味と云ふか——エキゾテツクな味ひをねらつたものばかりで、純日本のものゝ少い、といふよりは全くない」と評している^(註23)。もっとも、仲田が挙げた「異国趣味」の作品は、実際には中国の歴史や古典を絵画化したものであり、とりわけ珍しい主題ではなかった。ただし「西域」や「旅行」など、画家たちの選択した主題・傾向に似通った部分もたしかに存在していた。そうしたなか、本作の主題は「武士」「西洋」「切支丹」といった異色の組み合わせにより、場内の注目作として観衆の興味を引いたことは想像に難くない。

青邨の画業において、本作の前後にわたる歴史画の変遷を概観すると、記紀神話や『平家物語』などの古典に由来するものが多い。初期の《小碓尊》(岐阜県美術館蔵、1903年頃)や《大久米命》(岐阜県美術館蔵、1907年)が前者、《燈籠大臣》(伊豆市蔵、明治時代後期)、《囚はれたる重衡》(岐阜県美術館蔵、1908年)などが後者に分類される。当初は、師の梶田半古や、菊池容斎『前賢故実』を髣髴とさせる人物造形を示したが、《御輿振》(東京国立博物館蔵、1912年)や《維盛高野之巻》(東京国立博物館蔵、1918年)では古絵巻のやまと絵表現を摂取しながら^(註24)、風景表現では「新南画」への接近を感じさせるなど作域を拡げている。さらに、本作の前後からは、青邨自身の甲冑愛好を基礎にした精緻な描写に基づく近代的な武者絵が展開され^(註25)、とりわけ再興第16回院展に出品された《洞窟の頼朝》(大倉集古館蔵、1929年、重要文化財)は、青邨の歴史画における頂点として高い評価を受けている。

近代的な絵巻や武者絵によって代表される青邨の歴史画のなかに、「切支丹」主題の作品はわずかである。先述した長崎旅行後の《切支丹と仏徒》は天草四郎時貞を念頭に置いており、細川ガラシャを描いた《天正貴婦人像》(ヴァチカン近代美術館蔵、1974年)など、少年使節を描いた本作を含め、「切支丹」主題の作品は安土桃山・江戸時代前期の著名な「切支丹」がモデルになっており、宗教性よりも人物造形への関心から描かれたという印象が強い。

秋山光和氏が青邨画について分析した「もともと前田青邨はその絵の中に文学性を導入することを極端に嫌ってきた。たとえ古典文学や歴史上の逸話を画題とすることはあっても、それはあくまで造型の構成の契機、動因としてであり、絵画が物語性の方にもたれかかるということはなかった」という言葉のとおり^(註26)、「切支丹」主題の作品では、画面構成、描かれたモチーフ、色彩、線描やたらしこみといった造形表現の豊かさに比べ、鑑賞者が個々のモデルや逸話を想起し、読み解くことのできる要素は乏しい。発表当時から本作のモデルに伊東マンショを当て嵌める指摘がなされているが、青邨がそれを否定も肯定もしていないのは、まさに秋山氏の指摘する「物語

性」との距離感によるものであろう。

青邨は歴史画制作について、以下のように発言している^(註27)。

要するに人物画としての歴史画の画因は、歴史の事実や又史上に於ける特定の人物や、又歴史的遺品などから探求される訳で、歴史的事実や人物に対する芸術的興味は、本格的な歴史的記述の中からも求められるが、又さういふ歴史上の事実や人物の行動を織り込んだ小説物語などからヒントを得る場合もある。又歴史的遺品即ち服飾、武具などに対する芸術的魅力を先づ感じて、その魅力を絵画化^{ママ}すために、それらの服飾、武具を生かすべく適当の人物を拉し来つて組み立てる場合もある。いづれにせよ、歴史的題材を表現の対象として人物画を構成しようとする者は、歴史といふものに対して、積極的な興味を感じるといふ事が基本的な要件である。

本作の着想源となった「芸術的魅力」は、渡欧時に接したイタリアの景観であり、ルネサンス絵画からもたらされたものであった。より具体的には、ゴッツォリのメディチ・リカルディ宮殿壁画であり、同壁画が本作に翻案される際、少年使節は日本とイタリアを架橋する象徴的な存在として選択された主題であったと推察される。本作の成立は、渡欧前に抱えていた日本画への疑問を乗り越え、さらに歴史画制作のプロセスを確立したことで、青邨のみならず近代日本の歴史画における記念碑的な作品として完成されたのである。

(2) 日本画の大画面化と「会場芸術」

最後に、本作の形状と表現について、同時代の日本画に現れた「会場芸術」の問題と絡めながら考察することにした。

本作は早稲田大学への寄贈後、三曲一隻という近代日本画としてはやや珍しい形状に改装された。第二扇に比べて、第一・三扇が極端に短く、折り畳むと西洋の祭壇画のような形状となる。青邨画において、他に作例を求めるならば、《大同石仏》(東京国立博物館蔵、1938年)と《浴女群像》(滋賀県立近代美術館蔵、1956年)が同様の形状であり、いずれも縦200cmを超える巨大な画面となっている。それでも縦300cm近い本作に比肩するサイズの作品としては、日光二荒山神社の壁画《山霊感応》(1964年)を挙げるに留まる。また、本作前後の院展出品作は、画卷や屏風、掛幅によるものが多く、本作のような大画面志向とは異なる方向性を見せている。

本作の大画面志向の背景には、同時期の院展で話題となっていた、川端龍子の「行者道三部作」(すべて大田区立龍子記念館蔵)の存在があると推察される。「行者道三部作」は役小角の故事を絵画化した連作であり、龍子自身の言葉を借りれば^(註28)、「山の中に住む前鬼・後鬼の夫婦が炊薪の労をとつている図」を描いた《使徒所行讃》(1926年、再興第13回院展)、「行者道の本尊、蔵王権現」を描いた《一天護持》(1927年、再興第14回院展)、「最後の一葉の舟に乗つて中国に渡つたと云う、そこで石窟の中の行者」を描いた《神変大菩薩》(1928年、再興第15回院展)によって構成されている。

はじめ洋画家から出発した龍子は、この連作において「何か思いきり大作と取り組んでみたいと思つて描いた」のであり、「日本画の秘伝とか、やかましい約束事に束縛されずに、油絵具を使うつもりで、日本絵具を使いこなそうと考えていた」という^(註29)。「行者道三部作」の発表後、龍子は日本美術院を脱退するが、従前より龍子の大作主義に対する批判があったこと、「行者道三部作」の発表によってそうしたバッシングが苛烈になったことを理由として後に回想している^(註30)。龍子の試みは、1929年(昭和4)に青龍社を樹立したことでより先鋭化し、同団体は「会場芸術」を標榜する龍子に共鳴した画家たちの拠点となり、昭和戦前期の日本画壇に無視できないムー

ブメントを巻き起こすことになった。青邨は龍子と同年に生まれており、日本画家としての歩みや同人推挙の順こそ違うものの、絵画制作の面で互いに意識する部分があったと思われる。また、龍子が「行者道三部作」を「油絵具を使うつもりで」描いた作画態度は、ルネサンス絵画の影響のもとに本作を描いた青邨と通じるものがある。

すでに明治期より、展覧会における日本画作品の大画面化の傾向が指摘されていたが^(註31)、長嶋圭哉氏の指摘によれば^(註32)、昭和戦前期には日本美術史上の壁画が注目を集め、日本画家による壁画制作が求められるようになっていた。事実、龍子は「会場芸術」の源流に日本の中近世の仏画や障壁画があることを述べている^(註33)。青邨の場合も、渡欧時に接した西洋の壁画や作品に触発されながら、東西絵画の融合を企図して本作を制作しながら、日本画に対する時代の要請を敏感に反映する戦略的な視座を有していたかもしれない。

いっぽうで、本作と同時に発表された《西遊記》は、画卷形式の白描画である。青邨本人の弁によれば、とくに本作と対比の妙を狙ったものではないというが、作品の形状や描法など、両作は対極にあるものだ。椎野晃史氏の指摘によれば、青邨の目標は、近代物語絵巻における「絵画の自立性」の確立であり、その起点として渡欧体験があったとされる^(註34)。本作と《西遊記》は、画面形式や描法の相違を超えて、青邨の目指す日本画の在り方を実現した作品として位置づけることができよう。

おわりに

本稿では、新資料の紹介を兼ねて、前田青邨《羅馬使節》について考察してきた。本作は、渡欧体験とその際のイタリア・ルネサンス期を中心とした絵画との出会いを経て描かれた、青邨の画業を考える上で画期をなす作品と捉えることができよう。また、三曲一隻という形態について、先に述べたとおり本作に限れば青邨の手を離れた後の改装であることが判明している。早稲田大学において、西洋の祭壇画を思わせるこの形状に改装される際に、青邨の意向が反映されたのかは、当時の資料が見いだせていない現状では判然としない。さらに、寄贈後から會津八一記念博物館の開館まで、早稲田大学において本作がどのように扱われてきたかも詳細に述べるができなかった。會津八一記念博物館は2019年（平成31年）4月にリニューアルオープンを迎えるが、本作は以前と変わらず、公開する予定である。本稿では、今後の調査継続のため、新資料の紹介と問題点の整理を行った。今回、詳細が判明しなかった事象については今後も調査を継続したい。

〔付記〕

本稿の執筆は、柏崎諒（早稲田大学會津八一記念博物館助手）と田中純一郎（井原市立田中美術館学芸員）が共同で行った。第2章第1節並びに第3章の執筆を田中が担当し、そのほかの項を柏崎が担当した。なお、本稿の執筆に際して、秋山光文氏（目黒区美術館長）、丹尾安典氏（早稲田大学文学学術院教授）、藤原秀之氏（早稲田大学図書館）、増野恵子氏（早稲田大学非常勤講師）、椎野晃史（福井県立美術館学芸員）からは貴重なご助言を賜った。とくに、秋山氏からは本文中で紹介した前田青邨旧蔵の写真資料の寄贈など多大なご協力を賜った。末筆ながら記して感謝申し上げる。

註

- (1) 高田自身の回想によれば、1897年（明治30年）頃に橋本雅邦と知己を得てから、日本画壇に関与することになったという。高田は国会議員として川越を選挙区としており、同地の有力者によって結成された雅邦作品の愛好者団体・画宝会に入会したことから、雅邦と親しくなったようである。高田早苗『半峰昔ばなし』（早稲田大学出版部、1927年）。
- (2) 前田青邨「梶田先生の事ども」（『美之国』第11巻第3号、1935年3月）59頁。
- (3) はじめ下村観山に依頼したが、多忙のために断られ、同じく雅邦門下の墨仙に依頼することを思いついたという。高田早苗「三聖図の由来」（早稲田大学図書館蔵、1931～38年頃）。『島田墨仙展』図録（福井県立美術館、2011年）の翻刻掲載に基づく。
- (4) このとき彫塑部の佐藤朝山も選ばれ、同年10月3日に神戸港を出港している。1924年（大正13年）までフランスに滞在し、アントワヌ・ブールデルに師事した。朝山の渡欧体験については、以下の文献に詳しい。井上由理「ブールデルと佐藤朝山（玄々）」（増渕鏡子ほか編『近代彫刻の天才 佐藤玄々〈朝山〉』求龍堂、2018年）。
- (5) 「前田青邨」（『私の履歴書 文化人6』日本経済新聞社、1983年、初出掲載：『日本経済新聞』1968年10月26日～11月21日）のほか、前田青邨『作画三昧——青邨文集』（新潮社、1979年）所収の諸文献など。
- (6) 「院展創立二十五周年記念事業——小林古径・前田青邨の渡欧」（『日本美術院百年史』第5巻、日本美術院、1995年）。
- (7) 秋山光和「「眼の人」前田青邨——生涯とその制作」（『日本美術院百年史』第12巻、日本美術院、1996年）。同「岳父前田青邨の思い出」（『視る 京都国立近代美術館ニュース』第394号、2001年4月）。
- (8) 野地耕一郎「青邨のヨーロッパ——あるいは大正期の青邨」（『特別展 前田青邨 その人と芸術』図録、山種美術館、1994年）。
- (9) 上蘭四郎「青邨の渡欧——その目的と成果」（『前田青邨展』図録、日本経済新聞社、2001年）。
- (10) 古径の渡欧体験について考察したものとして、中村麗子「小林古径の渡欧体験 再考」（『美術史家、大いに笑う——河野元昭先生のための日本美術史論集』ブリュッケ、2006年）がある。
- (11) 前田青邨「朝鮮の感興」（『中央美術』第1巻第3号、1915年12月）。
- (12) 前田青邨「作家の感想」（『太陽』第23巻第12号、1917年10月）。
- (13) 秋山光和「画禅三昧・作画三昧——青邨文集のあとに」（前掲註(5)、前田青邨『作画三昧——青邨文集』）286頁。
- (14) 完成した模写は東北大学附属図書館蔵。青邨と古径による模写作業の分担については、辻惟雄「古径・青邨筆 臨顧愷之女史箴巻について 青邨邸訪問報告記」（『文化』第246・247号、1974年10月）において、聞き取りがなされているほか、本人たちの証言によりその概略をうかがい知ることができる。小林古径「顧愷之の模写に就て（上・下）」（『読売新聞』1925年11月7・8日）、前田青邨「女史箴図巻の模写」（『芸術新潮』第5巻第12号、1954年12月）。なお、青邨・古径と近い時期に渡欧していた国画創作協会的小野竹喬も、『女史箴図』から受けた感銘と自身の作画への影響、両者の模写に対する感想について述べている。小野竹喬・鈴木進「美術雑話」（『三彩』第330号、1975年4月）。
- (15) 「新南画」については、酒井哲朗「大正期における南画の再評価について——新南画をめぐる」（『宮城県美術館研究紀要』第3号、1988年3月）、中野慎之「新南画の成立と展開」（『鹿島美術財団年報』第31号別冊、2014年11月）などに詳しい。
- (16) 前掲註(8)、野地耕一郎「青邨のヨーロッパ——あるいは大正期の青邨」168頁。
- (17) 秋山光和氏は『米寿記念 前田青邨展』図録（朝日新聞社、1971年）には編集に、『定本前田青邨作品集』（鹿島出版会、1981年）には編集委員の一人として携わっている。
- (18) 前掲註(7)、秋山光和「岳父前田青邨の思い出」4頁。
- (19) 「前田青邨渡欧中購入資料」のほとんどの写真には現作品の所在あるいは撮影地が書かれているため、イタリアで購入した写真であることが推測できる。ただし、「前田青邨渡欧中購入資料」にはイタリアに所在しないゴヤの《マリア・ルイーザ王妃》（マドリッド・プラド美術館）が1枚だけ含まれている。この写真がイタリアで購入したものなのか、スペインで購入したものが誤って混入したのかはわからない。
- (20) 前田青邨「近代名画解説 作意と解説 羅馬使節」（『美術グラフ』第25巻第5号、1976年4月）30頁。
- (21) 前掲註(5)『私の履歴書 文化人6』496頁。
- (22) 丹尾安典「図版解説 羅馬使節」（『早稲田大学會津八一記念博物館開館記念名品図録』早稲田大学會津八一記念博物館、1998年5月）113頁。
- (23) 仲田勝之助「院展の歴史伝説画」（『中央美術』第13巻第10号、1927年10月）108頁。
- (24) 青邨の古絵巻学習については、塩田和雄「前田青邨筆「御輿振」についての考察 近代における絵巻復興」（『美術史』第185号、2018年10月）が具体的な作例と比較しながら考察している。

- (25) 前田青邨『日本の冑 前田青邨スケッチ集』（中央公論美術出版、1957年）。青邨は滞欧中にギリシャやローマの鎧などを鑑賞する機会があり、日本の甲冑との違いを比較している。前田青邨「鎧の美について」（『塔影』第12巻第5号、1936年5月）。
- (26) 前掲註(7)、秋山光和「「眼の人」前田青邨——生涯とその制作」295頁。
- (27) 前田青邨「歴史画描法」（『アトリエ美術大講座 日本画科5 人物画実習』アトリエ社、1936年）69頁。
- (28) 川端龍子「試作の歴史」（『芸術新潮』第6巻第7号、1955年7月）119頁。
- (29) 前掲註(28)、川端龍子「試作の歴史」119頁。
- (30) 川端龍子『わが画生活』（大日本雄弁会講談社、1951年）。同著の内容とも重複するが、川端龍子『川端龍子自叙伝 画人生涯筆一管』（東出版、1972年）にも同様の心情が語られている。とくに《羅馬使節》と同年に発表された《一天護持》については、『中央美術』誌上（第13巻第10号、1927年10月）において「『一天護持』是非」という特集が組まれるなど、物議を醸していたことがわかる。
- (31) 西東生「画面拡大の要求」（『日本美術』第143号、1911年1月）。
- (32) 長嶋圭哉「「日本壁画」の古典化をめぐる——法隆寺金堂壁画と近代日本画」（五十殿利治・河田明久編『クラシックモダン——1930年代日本の芸術』せりか書房、2004年）。
- (33) 川端龍子「会場芸術に就いて」（『円光』第6号、1931年3月）。
- (34) 椎野晃史「近代絵巻の基礎的研究——前田青邨を中心に」（『鹿島美術財団年報』第34号別冊、2017年11月）。展覧会制度のなかでの、画卷（絵巻）形式の作品が持つ意味については、濱中真治「展覧会と絵巻」（前掲『特別展 前田青邨 その人と芸術』図録）を参照されたい。

前田青邨・小林古径の渡欧における主な出来事（1922年4月～23年8月）

年	月	日	渡欧に関する事項
1922年 (大正11年)	4	中旬	日本美術院の同人会にて、創立25周年記念事業として「泰西芸術視察」のため、前田青邨、小林古径、佐藤朝山が海外研究生に選ばれる。※佐藤朝山は10月3日に神戸港を出港し、フランスでプールデルに師事する。
	10	26	青邨、古径が横浜港を出港する。
	11	14	シンガポールに寄港。
		25	コロンボに寄港。
	12	初旬	スエズで下船し、カイロ博物館を見学する。
		10頃	マルセイユに到着し、ナポリ経由でローマに向かう。
		中旬 ～ 下旬	ローマ市内の古跡や美術館を巡る。
1923年 (大正12年)	1	5	ローマで原善一郎夫妻と出会う。エジプト・ギリシャ旅行に同行することになり、ナポリに向けて出発する。
		14	ナポリを出港し、カイロに向かう。船上では、原夫妻のほか、太田正雄（木下杢太郎）、児島喜久雄、阿部次郎などと交流する。
		中旬 ～ 下旬	カイロに到着後、カイロ博物館、ギザのピラミッド、サッカラなどを精力的に巡り、スケッチ多数。当初予定していたギリシャ旅行は、同地での疫病流行を懸念して変更する。ナイルを遡りルクソールを訪問、「王家の谷」発掘現場なども見学する。
	2	3頃	カイロに戻り、アレクサンドリアに向かう。
		7	アレクサンドリアを出港し、途中シシリー島に上陸する。
		12	ナポリに到着する。
	3	下旬 ～ 中旬	ナポリ、ローマ、フィレンツェなどイタリア各地に滞在する。美術館や宗教建築、ルネサンス絵画を見学し、西洋美術の研究を深める。 ※この頃、写真資料を購入したか。
		15	フィレンツェを出発し、ボローニャ、ラヴェンナ、ヴェネツィアなどを巡り、各地でスケッチ。
		19	ヴェネツィアに到着し、数日間滞在する。この間、スクロヴェーニ礼拝堂のジョットによる壁画を見学する。
	4	24	ミラノに到着し、レオナルド・ダ・ヴィンチの《最後の晩餐》を見学する。
		27	パリに向かう。パリでは、長谷川路可、青山義雄、藤田嗣治らと交流する。ルーブル美術館をはじめ、ヴェルサイユ宮殿や宗教建築、庭園など古跡を巡る。また、ヴォラールの画廊にてセザンヌの素描《三人の浴女》（現ブリヂストン美術館蔵）を知人の依頼で購入する。
		15	ロンドンに到着する。
	6	17	福井利吉郎の依頼により、大英博物館にて伝顧愷之《女史箴図》の模写に着手する。
		4	アムステルダムに到着する。
		上旬	オランダ各地の美術館を見学し、レンブラントの作品に触れる。この間、ベルギーにも向かい、ルーベンスの作品も見学する。
	8	9	パリに戻り、帰国の準備をする。
		12	スペインに向かう。
		中旬 ～ 下旬	プラド美術館のほか、スペイン各地を巡り、ペラスケスの作品などに感銘を受ける。その後、陸路でマルセイユに向かう。
	8	30	マルセイユを出港し、帰国の途に就く。
		6	神戸に入港する。
		26	青邨・古径の帰国歓迎会が築地の新喜楽で催される。

※上の表は、「院展創立二十五周年記念事業——小林古径・前田青邨の渡欧」（『日本美術院百年史』第5巻所収、日本美術院、1995年、888～890頁）をまとめたものである。

※各事項の典拠についても、上記文献に掲載されているので参照のこと。

©Y. MAEDA& JASPAR, Tokyo, 2019 E3289



図1 前田青邨《羅馬使節》 早稲田大学會津八一記念博物館

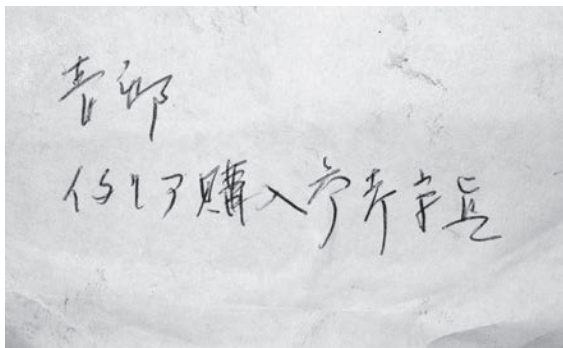


図3 「青邨イタリヤ購入参考写真」と書かれた紙片



図5 サン・ジャミアーノの風景（「前田青邨渡欧中購入資料」のうち）

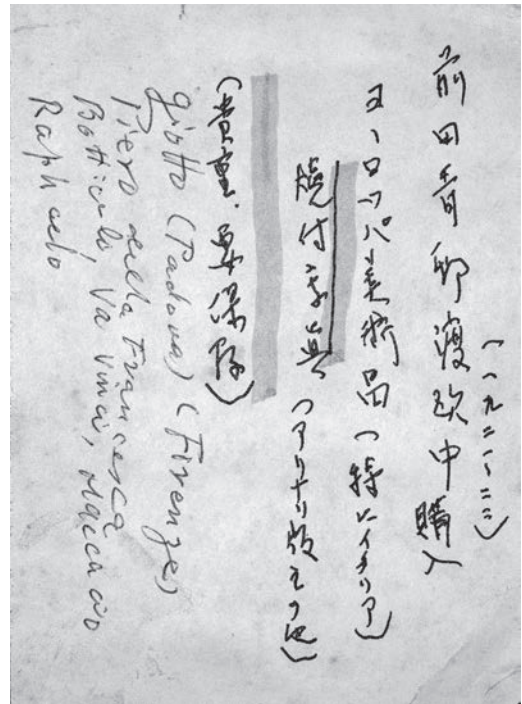


図2 「前田青邨渡欧中購入」と書かれた紙片



図4 サン・ジャミアーノの風景（「前田青邨渡欧中購入資料」のうち）



図6 聖マリア・マッジョーレ教会（「前田青邨渡欧中購入資料」のうち）



図7 シエナの塔（「前田青邨渡欧中購入資料」のうち）



図9 モンテルーチェ教会（「前田青邨渡欧中購入資料」のうち）



図11 ピエロ・デラ・フランチェスカ《十字架伝説》（「前田青邨渡欧中購入資料」のうち）



図8 聖ヴィターレ聖堂（「前田青邨渡欧中購入資料」のうち）



図10 エトルリアの門（「前田青邨渡欧中購入資料」のうち）



図12 ジョット《エルサレムでの聖ヨアキムと聖アンナの出会い》（「前田青邨渡欧中購入資料」のうち）



図13 ジョット《神殿から商人を追い払うイエス》
（「前田青邨渡欧中購入資料」のうち）



図15 ピエロ・デラ・フランチェスカ《サンタ
ントニオの祭壇画》（部分）（「前田青邨渡欧中
購入資料」のうち）



図17 聖フランチェスコの散歩道（「前田青邨渡欧
中購入資料」のうち）



図14 ピエロ・デラ・フランチェスカ《サンタ
ントニオの祭壇画》（「前田青邨渡欧中購入資料」のうち）



図16 ペッチ皇帝の城（「前田青邨渡欧中購入資料」
のうち）



図18 サン・クレメンテ教会（「前田青邨渡欧中購
入資料」のうち）



図19 サン・マルコ美術館の回廊（「前田青邨渡欧中購入資料」のうち）



図21 ベノッツォ・ゴッツオリ《マギの旅》（部分）
（「前田青邨渡欧中購入資料」のうち）



図20 ベノッツォ・ゴッツオリ《マギの旅》（「前田青邨渡欧中購入資料」のうち）



図22 ベノッツォ・ゴッツオリ《楽園の天使たち》（部分）
（「前田青邨渡欧中購入資料」のうち）

